

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Februar 1961

Heft 2

TAGUNG DER „VEREINIGUNG DER LANDESDENKMALPFLEGER IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND“ IN PASSAU

Die Vereinigung, gewissermaßen die fachliche Dachorganisation der ja auf Länderebene organisierten und wirkenden deutschen Denkmalpflege, hielt ihre Mitgliederversammlung am 1. und 2. Oktober 1960 in Passau ab. Am ersten Tag besuchten die vollzählig erschienen Vertreter der bundesdeutschen Denkmalämter Passauer Baudenkmale. Eingehend besichtigt wurde die seit 1803 profanierte St. Nikolakirche, die 1950/60 restauriert und dann wieder der gottesdienstlichen Verwendung als Pfarrkirche zugeführt wurde. In dem 1716/18 durch den Linzer Baumeister J. M. Prunner weitgehend umgestalteten Bau des 14. Jahrhunderts blieben Stuckausstattung und vor allem der reiche Freskenschmuck von Wolfgang Andreas Heindl (aus Wels) trotz der 150jährigen Abwürdigung des Kirchenraumes als Magazin verhältnismäßig gut erhalten, so daß ihre Wiederherstellung möglich war. (Vgl. den Bericht hierüber, Franz Dambeck, Die Wiederherstellung der St. Nikola-Kirche in Passau, in: 18. Bericht des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege für 1959, München 1960.) In dem von Georg Hagenauer nach 1783 erbauten Theater, dessen historischem Zuschauerraum bereits der Abbruch drohte, fand sich die ursprünglich sehr reizvolle Bemalung des Louis XVI an den Logenbrüstungen unter dem späteren weißen Anstrich; die Wiederherstellung der alten Dekoration ist eingeleitet. In dieser Form soll dann ab 1961/62 das historische Theater als Stadttheater bespielt werden. Im Dom wurde der moderne Hochaltar Henselmanns in der barocken Raumausstattung als geglückt empfunden, in Schloß Freudenhain die Erhaltung der Louis XVI-Räume trotz der Verwendung als Mädcheninternat begrüßt.

Am Nachmittag ermöglichte es die Besichtigung des bedeutenden Heimatmuseums auf der Feste Oberhaus, gewissermaßen aus der Vogelperspektive die brennenden denkmalpflegerischen und städtebaulichen Probleme Passaus kennenzulernen.

Am Anfang der Mitgliederversammlung am 2. Oktober stand der große Zehnjahresbericht des 1. Vorsitzenden, Professor Dr. Günther Grundmann. Als eine Art Rechenschaftsbericht gedacht, wurden die sehr eindrucksvollen Ausführungen Grundmanns zu einem Vermächtnis, indem aus der Schilderung des allmählichen Aufbaues und

der Entwicklung der Vereinigung ihre Zielsetzung deutlich wurde, um auch für die Zukunft ihren Zweck zu erfüllen: Gemeinsame Fragen und Aufgaben von grundsätzlicher und praktischer Bedeutung für die deutsche Denkmalpflege zu behandeln und diese als Fachinstitution gegenüber dem Ausland zu vertreten.

Nachdem Professor Dr. Grundmann als amtierender Leiter des Hamburger Denkmalschutzamtes in den Ruhestand getreten war, ergab die Neuwahl des Vorstandes:

1. Vorsitzender: Generalkonservator Dr. Kreisel, München,

2. Vorsitzender: Landeskonservator Dr. Bornheim
gen. Schilling, Mainz,

Geschäftsführer: Dr. Horn, München.

Mit der Schriftleitung der von der Vereinigung herausgegebenen Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ wurden Dr. Kreisel und Dr. Gebhard, München, betraut.

Anschließend an die Passauer Tagung fuhren die westdeutschen Denkmalpfleger zum österreichischen Treffen der Denkmalpfleger nach Wien. Diese besonders dem Erfahrungsaustausch dienenden Tagungen der deutschen wie österreichischen Denkmalpfleger wechseln turnusmäßig alle zwei Jahre, um den Kollegen beider Staaten eine gegenseitige Teilnahme zu ermöglichen.

Heinrich Kreisel

DIE SANMICHELI-AUSSTELLUNG IN VERONA

(Mai – Oktober 1960)

(Mit 1 Abbildung)

Der „Mostra Sanmicheli“ im Palazzo Canossa (Mai – Oktober 1960), mit der an Sanmichelis 400. Todestag (1559) erinnert wurde, standen größere Schwierigkeiten entgegen als anderen Präsentationen historischer Architektur. Zwar hatte man – wie in Melk für Prandtauer – eine adäquate Umgebung gewählt, aber es war unmöglich, originales, zeitgenössisches Material zum Aufbau der Ausstellung zu verwenden; selbst Zeichnungen Sanmichelis standen nicht zur Verfügung, da es bisher noch nicht gelungen ist, eine Zeichnung mit auch nur approximativer Wahrscheinlichkeit Sanmicheli oder seiner Werkstatt zuzuschreiben. Dem einzigen Dokument, das eine Basis für eine Bestimmung der Schrift und damit für jeden weiteren Ansatz bieten könnte, dem Testament Sanmichelis, fehlt das Wichtigste: die Unterschrift (hier war eine Kontrolle durch das ausgestellte Faksimile des Testaments möglich).

So mußte man auf Großfotos, Architekturmodelle, Gipsabgüsse und Publikationen späterer Zeit zurückgreifen. Diese durch die Umstände erzwungene Beschränkung des Materials führte zu einer erfreulich einheitlichen und geschlossenen Form der Dokumentation, da gerade die Gleichwertigkeit der Mittel die Differenzen zwischen den einzelnen Bauten ebenso anschaulich hervorhob wie die konstanten Charakteristika der Architektur Sanmichelis. Nicht zuletzt wurden diese durch Gipsabgüsse von Details evident; die hohe Qualität der „Architekturplastik“ wurde durch die nahe Konfrontierung mit dem einzelnen Abguß dem Besucher unmittelbarer vor Augen geführt als es selbst beim Aufsuchen der Bauwerke auf größere Distanz hin möglich ist.

Ähnlich geschickt war der große Maßstab der Architekturmodelle gewählt. Abgesehen von der zu stark vereinfachten Darstellung des Inneren von S. Giorgio in Braida oder der etwas gewaltsamen Überdachung der gesamten Fläche der Porta del Palio mit einem Walmdach konnte die Ausführung als vorbildlich gelten. Es wurde nicht versucht, durch illusionistischen Farbauftrag oder den Einbau unwesentlicher Ausstattungsstücke einen übertrieben realistischen Effekt zu erzielen; die einfache und strenge Ausführung der Holzmodelle vermittelte das Räumlich-Tektonische besser als farbige, auch das Nebensächliche kopierende Darstellungen. Soweit die Farbigkeit des Original-Zustandes bekannt und wichtig ist, wurde sie durch eine farbige Kopie in verkleinertem Maßstab hervorgehoben (so der Fußboden der Cappella Petrucci in Orvieto). Von wenigen Ausnahmen abgesehen, erwies sich auch die Auswahl und die Aufstellung der Großfotos als glücklich. Modelle, Großfotos, Gipsabgüsse und andere Darstellungen waren gruppenweise zusammengefaßt, so daß eine Folge entstand, die – in Übereinstimmung mit der historischen Genesis der Bauten – Sanmichelis Entwicklung von den frühen, noch quattrocentistisch bestimmten Anfängen in Orvieto bis zum großartigen, reifen Manierismus der Porta del Palio umfaßt. Abweichungen von der rein historischen Reihung ergaben sich nur durch Vereinigung einiger Bauwerke zu größeren thematischen Komplexen; so wurden die Palastportale, die Veroneser Kirchen und die Befestigungsanlagen zusammengefaßt.

In einer längeren Einführung zum umfangreichen Katalog, der nahezu das gesamte Material reproduziert, kommentiert Piero Gazzola sowohl die allgemeinen Voraussetzungen für Sanmichelis Tätigkeit wie die konkreten Probleme der einzelnen Bauten. Neben die generellen Tendenzen des Manierismus in dem Sinn, in dem sie Hans Hoffmann explizierte, versucht er zu einem Ansatz zu kommen, der von der gegenwärtigen Architektur übernommen ist; von der dialektischen Relation zwischen Form und Funktion her unternimmt er eine Aktualisierung des Manierismus, die zumindest einem Teil der Besucher – den modernen Architekten – vertrauter erscheinen dürfte als Abhängigkeiten Sanmichelis von anderen Architekten des Cinquecento, zumal die Übereinstimmung mit Serlio, Giuliano da Sangallo oder der Giulio-Romano-Schule doch wohl mehr als Ausdruck der Zeitsituation denn als historische Einflüsse zu werten sind (Abb. 1).

Natürlich mußte angesichts der Beschränkung des Materials wie angesichts vieler Unsicherheiten im gegenwärtigen Stand der Sanmichelis-Forschung – Marcella Kahne-
mann hat ihn im Katalog übersichtlich für jedes Bauwerk zusammengefaßt – die Versuchung groß sein, mehr zu bieten als das, was unter den gegebenen Bedingungen sicher gesagt werden kann. So ist der Versuch zu erklären, in einem ersten Raum Anhaltspunkte für die Entstehung von Sanmichelis Stil zu geben. Einigen Vergleichen kann ohne Bedenken zugestimmt werden, so der Gegenüberstellung eines Sangallo-Grundrisses aus dem Codex Barberini mit dem Grundriß von S. Maria della Campagna, insoweit, als hier eine Relation zwischen der Sonderleistung Sanmichelis und dem Allgemeingut des Cinquecento angedeutet ist. Bedenklicher ist der Vergleich von Details der Sanmichelis-Bauten mit Einzelheiten römischer Anlagen; durch das ge-

schickte – in diesem Fall zu geschickte – Mittel des fotografischen Ausschnitts ist ein Klassizismus suggeriert, welcher der Realität nicht entspricht und nur in der Interpretation der Kamera evident wird. Zu Mißverständnissen könnte auch die Einbeziehung von Palladio-Zeichnungen führen; einigen seiner Antike-Rekonstruktionen, die Gian-Giorgio Zorzi kürzlich mit kaum überzeugenden Argumenten dem Maler-Architekten Falconetto zuschrieb, sind ebenfalls Ausschnitte von Sanmichelis Architekturen gegenübergestellt. Soweit Parallelen zwischen den ausgestellten Zeichnungen und den fotografischen Details bestehen, handelt es sich um Auswirkungen von Sanmichelis Tätigkeit, aber nicht um Vorbedingungen! Die historisch-ästhetische Relation ist damit ins Gegenteil verkehrt. Der Kommentar Gazollas kann diese Eindrücke insoweit korrigieren, als er die Zeichnungen mit Recht als Arbeiten Palladios anführt und die Antike-Rezeption des frühen Manierismus mit der Antike-Rezeption Albertis in Beziehung setzt.

Alles in allem bleiben Wünsche nach einer näheren Präzisierung der Nachwirkungen Sanmichelis unerfüllt. Zwar sind Andeutungen in dieser Richtung gemacht, indem Ausführungen von Bauwerken nach Planungen Sanmichelis durch Bernardino Brugnolo und Luigi Trezza in die Ausstellung einbezogen wurden, aber diese Arbeiten der Umgebung sind nicht deutlich genug von denen Sanmichelis abgesetzt. Sofern das Problem der Sanmichelis-Nachfolge angegangen wurde, hätten z. B. auch Vicentiner Arbeiten Giov. da Porlezzas und Girolamo Pittonis, Palladios Lehrherren, nicht fehlen dürfen. An dieser Stelle wären dann auch die Palladio-Zeichnungen – Blätter seiner Frühzeit – richtig placiert gewesen.

Abgesehen von diesen Einwänden gegenüber Einzelheiten sind Nutzen und Wert der Ausstellung im Gesamteindruck so groß, daß man das Ganze oder die wichtigsten Stücke – etwa als „Museo Sanmicheliano“ – erhalten sehen möchte.

Heinz Spielmann

REZENSIONEN

ZUR BUCHMALEREI DER GOTIK

ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*. Birkhäuser Verlag, Basel 1959. 128 S. mit mehreren Strichzeichnungen im Text; 94 Abb. auf 68 Tafeln, 1 Farbtafel.

Deutsche Bilderbibel aus dem späteren Mittelalter. Handschrift 334 der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. und M. 719/720 der Pierpont Morgan Library New York. Herausgegeben von JOSEF HERMANN BECKMANN und INGEBORG SCHROTH. Jan Thorbecke Verlag, Konstanz 1960. 108 Tafeln; Textheft m. 30 S. Einführung u. 18 Abb.

Unsere Kenntnis der gotischen Buchmalerei am Oberrhein wird durch zwei sehr erfreuliche Publikationen bereichert, die zwar auf jeweils verschiedene Weise für sich einnehmen, denen aber gemeinsam ist, daß sie den Blick auf bisher wenig beachtete Phänomene lenken. Die „Deutsche Bilderbibel“ ordnet sich einer schon bekannten Gruppe oberrheinischer Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts zwanglos ein und

beansprucht daher weniger stilgeschichtliches als kulturhistorisches Interesse; die Gattung der sparsam textierten, ganz auf die Anschaulichkeit des bildlichen Berichtes gestellten „libri depicti“ des Spätmittelalters wird mit ihr um ein kapitaless Stück bereichert. Hingegen stellt Ellen J. Beers Studie über die Initialornamentik des Oberrheins der Wissenschaft ein bisher so gut wie unbekanntes, für die Stilkritik aber höchst bedeutsames Material zur Verfügung.

Obwohl ihre reifsten Ausprägungen im späten 13. und im 14. Jahrhundert hohen ästhetischen Rang besitzen und maßgeblich zu der gesamt-kunstwerkhaften Ausstattung illuminierter Codices beitragen, gehört die Filigran- oder Fleuornée-Initiale zu den am ärgsten vernachlässigten Teilaspekten gotischer Buchkunst. Seit dem bahnbrechenden, auch mit einem französischen Resumé versehenen Artikel Jan Květs in *Památky archeologické* 1924/25 (von dem die Verfasserin leider nicht Kenntnis nahm) ist m. W. lediglich E. Kloss (in *Jb. f. KW* 1928) ausführlicher auf das Fleuornée eingegangen und hat seine hohe Bedeutung für mitteleuropäische Handschriften des frühen 14. Jahrhunderts zunächst an dem reichen schlesischen Material dargelegt. Seine Pionierleistung wird nun, nach mehr als dreißig Jahren, durch B. ergänzt und zugleich auf die schönste Weise gerechtfertigt, weil die jüngere Arbeit noch deutlicher erkennen läßt, wieviel eine Analyse der Filigranformen zu der exakteren Bestimmung auch figürlich ausgeschmückter Handschriften beitragen kann. Als Beispiel sei angeführt, daß der Verfasserin (S. 30) dieserart der Nachweis gelingt, die bekannte Rheinauer Weltchronik stamme aus dem gleichen Züricher Skriptorium, das auch das Statutenbuch des Großmünsters von 1346 anfertigte. Damit ist für Datierung und Lokalisierung der Rheinauer Handschrift eine tragfähige Grundlage gewonnen.

Der von Květ und Kloss relativ ausführlich ventilierten Frage nach den Ursprüngen der Filigran-Initiale ist B. (S. 18 f.) nur flüchtig nachgegangen; noch weniger scheint sie von den Problemen einer Wesensdeutung des Fleuornée und seiner eigenartigen Stellung innerhalb der gotischen Ornamentik angezogen worden zu sein – von Problemen, denen die beiden zuvor genannten Autoren schon sehr kluge, wenn auch gewiß noch ausbaufähige Überlegungen gewidmet hatten. Überhaupt wird man bedauern, daß die vorliegende Untersuchung darauf verzichtet, hinsichtlich prinzipieller Fragen auf die Thesen und Konzepte der älteren Literatur näher einzugehen. Nicht zuletzt deshalb, weil für ein so jungfräuliches Forschungsgebiet, wie es die Kunde von der gotischen Filigranornamentik ist, die Ausbildung einer verbindlichen Terminologie von großem Nutzen wäre. Ansätze dazu hat B. bei der Behandlung einzelner Handschriftengruppen unternommen, doch wäre diesen grundsätzlichen Überlegungen am besten ein gesondertes Kapitel der Einleitung oder zumindest ein resümierender Exkurs einzuräumen gewesen. Allerdings muß hier angemerkt werden, daß die Verfasserin über eine sehr flexible, die Eigenart des jeweils untersuchten Phänomens recht anschaulich wiedergebende Sprache verfügt und somit dem formalen Raffinement ihrer Objekte in der Darstellung durchaus nichts schuldig bleibt.

Doch wird der Wert der vorliegenden Publikationen ganz allgemein weniger von ihren kunstwissenschaftlichen Resultaten als von der Bedeutsamkeit des dargebotenen

Materials, von seiner vorbildlichen, alle historischen und paläographischen Indizien exakt auswertenden Untersuchung und nicht zuletzt von manchen sehr wichtigen Funden und Einzelbeobachtungen der ungemein sachkundigen Autorin bestimmt. (Unter den „Funden“ ragen jene vier Nürnberger und Frankfurter Fragmente hervor, die die Rekonstruktion einer verlorenen Bildinitiale des Graduales von St. Katharinental gestatten. Dieser Handschrift, die erst vor kurzem aus der Sammlung Dyson Perrins für das Landesmuseum Zürich erworben werden konnte, gilt auch eine besonders dankenswerte Detailstudie auf S. 111 – 124.) In einem ausgezeichnet gearbeiteten kritischen Katalog von allein 70 Seiten Umfang bespricht B. erschöpfend jene 35 Handschriften aus insgesamt zwölf schweizerischen, badischen und elsässischen Bibliotheken, die sie ihrer Arbeit zugrunde legt; in der Einleitung wird dieses Material (das ein gleichfalls vorzüglich geratener Tafelteil dem Leser jederzeit vergegenwärtigt) auf acht chronologisch und örtlich bestimmbare Gruppen verteilt. Die Entwicklung der ober-rheinischen Filigran-Initialen während des behandelten Zeitraumes sowie die Anteile verschiedener Orden und bürgerlicher Skriptorien an diesem Prozeß werden deutlich herausgearbeitet, so daß sich insgesamt ein ausgezeichnete Überblick ergibt.

Wer mit dem Gebiet als solchem weniger vertraut ist, wird zudem von dem hohen Eigenwert dieser weitgehend „ungegenständlichen“ Kunstform überrascht sein; dem Kenner aber wird neuerlich bestätigt, daß – aus übrigens noch nicht wirklich geklärten kunst- und geistesgeschichtlichen Gründen – die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts in fast allen deutschen Landschaften eine außergewöhnliche Blüte der Filigran-Initiale herbeiführte. Gewiß, das Fleuronné lebt als gern gebrauchte und oft sehr hochgezüchtete Gattung des Buchschmuckes noch bis ans Ende des Mittelalters weiter, gewiß haben auch englische, französische und italienische Codices des 13. bis 15. Jahrhunderts oft erstklassigen Dekor dieser Art aufzuweisen – richtige Prunkhandschriften aber, deren künstlerischer Wert gänzlich oder doch vorwiegend durch großformatige, unendlich erfindungsreiche Filigran-Initialen bestimmt wird, prägen lediglich in Deutschland, und auch hier nur zwischen 1300 und 1350, so eindeutig das Gesamtbild.

Als einziger ernsthafter Mangel der besprochenen Arbeit ist das Fehlen eines Registers anzusehen. Da im Katalog nur jene 35 Handschriften auffindbar sind, denen das Hauptaugenmerk der Verfasserin gilt, wird es dem eiligen Benützer (und mit diesem ist doch vor allem zu rechnen) kaum bewußt, daß sich im einleitenden Text und in vielen der insgesamt 237 Fußnoten noch etliche wichtige Hinweise und oft sehr kluge Anmerkungen zu einer gut doppelt so großen Anzahl anderer Codices verbergen. Ein wenig enttäuschend ist ferner das skizzenhaft geratene Kapitel über den Figurenstil (S. 41 – 47). Auch wenn die Filigranornamentik bewußt in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wurde, hätte man an dieser Stelle etwa eine fundierte Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen H. Wentzels erwarten dürfen, der – von der Glasmalerei ausgehend – sehr Wesentliches zur oberrheinischen Buchmalerei gerade des hier behandelten Zeitraumes ausgesagt hat. (Vgl. „Das Mutziger Kreuzigungsfenster...“ in ZSAK 1953, und *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Deutschland I. Letztere Publikation, die 1958 erschien, konnte von B. allerdings nicht mehr ausgewertet wer-

den.) Freilich läßt sich der oberrheinische Figurenstil an Hand der spärlich erhaltenen Buchmalereien allein kaum beurteilen; Wentzel (Mutzig) hat daher auch schon Werke der Goldschmiedekunst in größerem Maßstab herangezogen, und B. folgt ihm darin gelegentlich, so etwa, wenn sie das Adelhauser Antiphonar von 1350 mit der Kaiserpaar-Monstranz des Basler Historischen Museums überzeugend vergleicht (S. 47). Ganz allgemein wird sich eine stärkere Auswertung der Glas-, Tafel- und Wandmalerei empfehlen, wenn man die wenigen wirklich qualitätvollen Miniaturen des oberrheinischen 14. Jahrhunderts befriedigend einordnen will. Wentzel (Corpus) hat ein derartiges Gesamtbild im Hinblick auf die schwäbischen Scheibenbestände entworfen; ein der Buchmalerei gewidmetes Gegenstück dazu hat uns B. – wenigstens vorläufig und vielleicht auch mit gutem Grund – vorenthalten.

Tatsächlich ist ja das Handschriftenmaterial als solches noch nicht völlig erfaßt, und die Verfasserin betont selbst, daß ihre Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe. Wohl darf sie das Verdienst beanspruchen, den oberrheinischen Psalter des British Museum (Add. 22280) in einem eigenen Exkurs ausführlich gewürdigt zu haben, doch vermißt man Stellungnahmen zu anderen, kaum minder wichtigen Handschriften. Der bilderreiche Psalter der Diözese Konstanz in Manchester (cod. 95) etwa wird ebenso übergangen wie das schöne, auch zahlreiche Filigran-Initialen enthaltende Brevier der St. Gallener Stiftsbibliothek (cod. 346), obwohl beide Werke bei Stange (I, S. 56, 60, Abb. 55, 62) keineswegs erschöpfend behandelt sind. Auch wenn man geneigt ist, die etwas problematische „Deutschordensapokalypse“ in Stuttgart (Stange I, S. 129 ff.) – unbeschadet ihres gewiß oberrheinischen Stilhintergrundes – beiseite zu lassen, vermißt man doch wenigstens kurze Hinweise auf einige Codices der Basler Universitätsbibliothek wie die Bibel aus dem dortigen Augustinerkloster (B. II. 1), die mit den Agnesszenen von Karlsruhe, St. Georgen 5, engstens verwandten Bildinitialen auf zwei Blättern einer Katharinenlegende (N. I. 2, Nr. 145) und den 1322 datierten Ulrich von Eschenbach (E. II. 2), dessen Filigran-Initialen, auch wenn sie eher österreichischer als oberrheinischer Herkunft sein dürften, einen chronologischen Anhaltspunkt bieten können.

Vor allem aber ist hier eine Handschrift zu nennen, die zwar schon von Heider im Jb. d. k. k. Zentralkommission 1861 mit einem recht guten Faksimile publiziert und auch späterhin in der Literatur sporadisch erwähnt wurde, deren Bedeutung für das hier besprochene Gebiet die Fachwelt jedoch hartnäckig übersah. Es ist dies ein *Speculum humanae salvationis*, das aus dem 1802 aufgelösten Prämonstratenserstift Weissenau nördlich des Bodensees stammt und im Jahre 1812 nach Kremsmünster gelangte, wo es heute cod. 243 der Stiftsbibliothek ist. Da der Heilsspiegel erst 1324 abgefaßt wurde, kann das vorliegende Exemplar kaum vor 1330/35 entstanden sein; tatsächlich repräsentieren seine sorgfältig lavierten Federzeichnungen eine jüngere Stufe jenes „konstanzisch-hochrheinischen“ Stiles, der von der St. Gallener Weltchronik inauguriert und von der Weingartner Liederhandschrift oder dem Graduale aus St. Katharinental (1312 datiert) weiterentwickelt worden war. Die beiden hier wiedergegebenen Miniaturen (Abb. 2 und 3) können vielleicht einen Begriff von

künstlerischer Qualität und stilgeschichtlicher Bedeutung dieser Handschrift geben, die nicht nur die bisher bekannten Hauptwerke oberrheinischer Buchkunst der Zeit von 1300 bis 1350 (St. Galler und Rheinauer Weltchronik, Manessesche und Weingartner Liederhandschrift, Katharinentaler Graduale) auf das halbe Dutzend ergänzt, sondern auch andere Zusammenhänge sichtbar macht. So dürften vom Stil dieses Speculum Fäden sowohl zu einigen etwa gleichaltrigen Freiburger Münsterscheiben wie auch zu der wichtigen Welislaw-Bibel in Prag hinführen. (Dem Vernehmen nach steht eine Edition der Kremsmünsterer Handschrift durch das Stift bevor. Dieses Unternehmen ist um so mehr zu begrüßen, als ja auch eine Faksimile-Ausgabe des Graduales von St. Katharinental geplant wird. Da der Schmuck beider Codices auch viele ikonographische Curiosa enthält, wird ihre Publikation sehr wesentlich zur Erweiterung unserer Kenntnis oberrheinischer Kunst und Religiosität in der Blütezeit der Mystik beitragen.)

B.s abschließender Exkurs über Filigran-Initialen in anderen deutschen Kunstlandschaften ist notwendig fragmentarisch und geht, außer auf die von Kloss bereitgestellten schlesischen Beispiele, nur kurz auf Mittelfranken und den Niederrhein ein. Eine in Arbeit befindliche Wiener Dissertation von A. Katzele über das einschlägige österreichische Material (vgl. Kunstchronik 1960, S. 225) wird vielleicht die Lücke schließen können, die jetzt noch zwischen den oberrheinischen und den böhmisch-schlesischen Manifestationen der Filigranornamentik klafft. Soweit der Rezensent selbst die österreichischen Handschriftenbestände überblickt, glaubt er sagen zu dürfen, daß bei dieser Gelegenheit viele Thesen B.s eine klare Bestätigung erfahren werden: so etwa ihre Vermutung, die Zisterzienser hätten bei der Ausbildung und frühen Verbreitung der Filigran-Initiale eine tragende Rolle gespielt. Zugleich wird wohl die Bedeutung des Oberrheins als eines wichtigen Strahlungszentrums gotischer Buchkunst auch aus diesem Blickwinkel neuerlich bekräftigt werden, wie denn überhaupt zu erwarten ist, daß die hier besprochene Studie, weil sie ein entwicklungsgeschichtlich besonders relevantes Material in beispielhafter Weise erschließt, für analoge Untersuchungen in anderen Kunstlandschaften zur unentbehrlichen Grundlage werden wird.

Um abschließend die Bedeutung des Fleuronée für Lokalisierungsfragen nochmals zu unterstreichen, sei auch des Hinweises auf das Kölner Rennenberg-Missale gedacht, den B. auf S. 54 gibt. Hier gelingt es ihr, die schon von M. Mollwo vertretene Lokalisierung des Wettinger Graduales und der Kasseler Willehalm-Handschrift an den Niederrhein durch den Vergleich der Filigran-Initialen überzeugend zu erhärten. Vielleicht aber darf aus ihren Beobachtungen noch eine weitere Schlußfolgerung gezogen werden: Gerade die das Wettinger Graduale von oberrheinischen Werken unterscheidenden, „in unermesslicher Fülle sprießenden“ Filigranranken der Seitenränder und die dort den Binnenfeldern der Buchstaben eingeschriebenen Menschenköpfe haben ihr Vorbild in Pariser liturgischen Prachthandschriften der Zeit um 1330. Wenn man etwa das Missale der Sainte-Chapelle zum Vergleich heranzieht (Lyon Ms. 5122; veröffentlicht von G. de Jerphanion in Documents paléographiques XIII, Lyon 1944), wird dieser Zusammenhang sofort augenfällig. Der Miniaturenschmuck dieses Missales aber erbringt zusätzlich den Beweis, daß der von Mollwo so genannte „jüngere Gradualmeister“ ein

dem Willehalm-Atelier assoziierter Franzose aus dem Umkreis des Jean Pucelle gewesen sein muß. Sein Figurenstil, ja die Ikonographie vieler seiner Initialen finden in der Lyoneser Handschrift (deren von Jerphanion versuchte Frühdatering auf „vor 1306“ freilich weder überzeugend noch akzeptabel ist) ebenso eindeutige Entsprechungen wie wesentliche Elemente der für die Willehalm-Werkstatt kennzeichnenden Fili-granornamentik. Damit aber fällt nicht nur Licht auf offenbar sehr enge Beziehungen, die zwischen der Pariser und der Kölner Buchmalerei des zweiten Jahrhundertviertels bestanden, sondern es wird auch die Frage nach den westlichen Einflüssen aufgeworfen, denen die Entwicklung der mitteleuropäischen Prunkinitialen mit Filigranschmuck fallweise ausgesetzt war. Hier öffnet sich der Forschung noch ein weites und gewiß dankbares Feld.

Die Fülle der von B. angeschnittenen Probleme ließ es geboten scheinen, zu ihrer Arbeit besonders ausführlich Stellung zu nehmen. Es bedeutet daher keinerlei Geringschätzung, wenn wir uns hinsichtlich der zweiten hier angezeigten Publikation kürzer fassen. Sie bringt eine vollständige Wiedergabe der heute auf Freiburg und New York verteilten „Deutschen Bilderbibel“, teils in ansprechendem Zweifarbendruck, teils als mehrfarbiges Faksimile. J. H. Beckmann und I. Schroth betreuten und kommentierten die Ausgabe mit größter Sorgfalt, wobei es zunächst darum ging, die interessante Bilderhandschrift nach dem Stand unseres heutigen Wissens einzuordnen, während die Untersuchung einiger noch offener Fragen der Zukunft vorbehalten bleibt. Eine im strengen Sinn kritische Auseinandersetzung mit der Einführung scheint daher kaum geboten, zumal die Lokalisierung der Handschrift nach Straßburg, ihre Einordnung in den Kreis der oberrheinischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts und ihr Ansatz um 1410/20 aus einer methodisch einwandfreien, sehr gewissenhaft geführten Untersuchung resultieren. Ebenso dankenswert ist die Zusammenstellung der gut gewählten Vergleichsabbildungen, die in ihrer Gesamtheit ein kleines Corpus oberrheinischer Malerei nicht-monumentalen Formates in dem fraglichen Zeitraum bilden. Unge-deutet bleiben vorläufig einige Unterschiede, die zwischen dem New Yorker und dem Freiburger Teil der Handschrift bestehen; ersterer bricht nicht nur mitten auf einer Recto-Seite unvermittelt ab, sondern bringt auch kein einziges Mal jene Evangelistensymbole, die in Freiburg gerne als bildlicher Quellenhinweis in die Darstellungen eingeführt werden. Schroths Feststellung mehrerer Zeichner ist zutreffend, wenn auch die Verteilung der einzelnen Lagen an diese Hände in ein oder zwei Fällen nicht gänzlich überzeugt. Dieses diffizile Problem ist aber ziemlich belanglos für die Handschrift als Ganzes, da deren außergewöhnlicher Reiz weniger in der künstlerischen Qualität als in der drastischen Ausdruckskraft und erzählerischen Fülle der Illustrationen liegt.

Mit Recht betonten die Herausgeber vor allem die kulturgeschichtliche Signifikanz dieser Bilderbibel, deren ältere Vorstufen in der Einführung allerdings nur gestreift werden. Es wäre zu überlegen, ob nicht Schriften wie der Evangelienkommentar des Heinrich von Mügeln, dessen in Schaffhausen verwahrtes Exemplar schon um 1335/40 mit ausführlichen Randillustrationen von vergleichbarer Gesinnung versehen wurde,

wenigstens als mittelbare literarische und künstlerische Quellen einer solchen Bilderfolge aus dem Leben Christi in Frage kämen. (Vgl. Stange in Jb. d. kh. Sammlungen in Wien 1932, S.5 ff., und Ausstellungskatalog „Die Gotik in Niederösterreich“, Krems 1959, Nr. 107.) Ferner wird man an die große Menge bilderreicher Erbauungsbücher aus dem 13. und 14. Jahrhundert denken dürfen, die ihrer ganzen Struktur nach in die Ahnenschaft der Freiburger Bibel gehören könnten. Über eventuelle Zusammenhänge mit solchen Vorläufern und über das Weiterleben des hier vertretenen Handschriftentypus in den Blockbüchern des 15. Jahrhunderts darf man von einer in der Einführung mehrfach angekündigten Untersuchung J. H. Beckmanns noch manchen Aufschluß erwarten. Inzwischen werden Fachleute und Kunstliebhaber an der schönen Ausgabe des Thorbecke Verlages ihre reine Freude haben.

Gerhard Schmidt

BEITRÄGE ZUR HOLBEIN-FORSCHUNG

CHRISTIAN BEUTLER – GUNTHER THIEM, *Hans Holbein d. Ä., Die spätgotische Altar- und Glasmalerei*. Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, Bd. 13. Augsburg 1960. 250 S., 4 Farbtaf., 54 Abb.

NORBERT LIEB und ALFRED STANGE, *Hans Holbein d. Ä., Deutscher Kunstverlag München 1960. 122 S., 3 Farbtaf., 384 Abb.*

Pläne zu einer neuen, umfassenden Monographie über Hans Holbein d. Ä. bestanden seit langem und sowohl der Maler wie der Zeichner wären der Aufnahme in die vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft herausgegebenen Reihe der Denkmäler Deutscher Kunst durchaus würdig gewesen. Da auch das sehnlich erwartete Werk von Edmund Schilling über die Zeichnungen bisher nicht erschienen ist, haben es Norbert Lieb und Alfred Stange übernommen, das gesamte Oeuvre kritisch zu sichten und in Abbildungen vorzulegen, die leider nicht über jede Kritik erhaben sind. Die Zusammenfassung ist besonders für die Zeichnungen wertvoll, da die Publikation von E. Hiss nur schwer erreichbar und nicht vollständig ist. Während Stange unter Erweiterung und Modifizierung des von ihm bereits im 8. Band seiner Malerei der Gotik Gesagten in einer ausführlichen Einleitung zu den Problemen des Stiles, der Schulung, Entwicklung und Werkstatt Stellung nimmt, hat Lieb den Katalog beigesteuert mit wichtigen Angaben über Herkunft und Geschichte der Bilder und teilweise neu bearbeiteten Feststellungen zu porträtierten Persönlichkeiten. Die Benützung des mit dem Ziel der Vollständigkeit angelegten, auch das Nebensächlichste erfassenden Literaturverzeichnisses wäre durch Verzicht auf die Zitierung von bloßen Erwähnungen und Abbildungen, die für die Forschung ohne Bedeutung sind, erleichtert worden. Vielleicht hätte auch manches in der Einleitung über Ausführung und Werkstattbeteiligung Gesagte besser im Katalog Platz gefunden, zumal keine Rückweise gegeben wurden. Das Stadtarchiv Augsburg wurde von Hannelore Müller nicht ohne Erfolg neuerdings durchforscht.

Die kurz vorher erschienenen Arbeiten von Christian Beutler und Gunther Thiem konnten nicht mehr verwertet werden, dagegen die beiden Dissertationen, aus denen

das gemeinsame Buch hervorging. Das Schwergewicht von Beutlers Arbeit liegt auf der Untersuchung der ikonographischen Voraussetzungen der Tafeln H.s und der Typenverwendung innerhalb der Werkstatt. Daraus erwachsen die Bemühungen um eine Scheidung der an den großen Altären mittätigen Werkstattgenossen und die Zuteilung selbständiger Arbeiten an diese Maler. Sigmund Holbein, für B. identisch mit dem Meister der Apostelmartyrien, und Leonhard Beck, dem B. auch den Mittelteil des Walter-Epitaphs und drei Passionsszenen aus Kaisheim (Augsburg) zuschreibt, werden in Frankfurter Urkunden genannt. Da die Apostelmartyrien bei Kriegsende im Auslagerungsort des GNM verbrannten, ist die Entdeckung von zwei weiteren Tafeln des gleichen Altars durch B. in der Kirche von Frankfurt-Rödelheim mit dem Tode der hl. Judas Thaddäus und Simon besonders erfreulich. Die Zugehörigkeit des Malers zur Holbeinwerkstatt wird durch die Signatur HANNES HOLBAIN. MA bestätigt. Mit dem gleichen Gehilfen, dessen Identität mit Sigmund Holbein zwar nicht beweisbar, aber doch sehr wahrscheinlich ist, bringt B. drei Zeichnungen mit Passionsszenen in Verbindung, die Schilling in der Slg. Goldschmidt in Heidelberg entdeckt hatte. Es kann hinzugefügt werden, daß sich die nach den Entwürfen ausgeführten Tafeln in England erhalten haben. Sie gehören zu einem Altar, von dem sich ein weiterer gespaltener Flügelteil mit Christus am Ölberg und der Geburt Christi in Hamburg befindet und der von E. Buchner als Frühwerk Schäufeleins erkannt wurde. In der Tat hat Schäufelein den Ölberg und die Marienszenen nach eigenen Entwürfen ausgeführt und sich auch an der Vollendung der Geißelung, Verspottung und Kreuztragung, zu denen die Entwürfe aus der Holbeinwerkstatt vorliegen, beteiligt. Weitere Entwürfe aus der Slg. Goldschmidt mit Szenen aus dem Marienleben müssen also für einen anderen Auftrag bestimmt gewesen sein. Über das ganze Problem soll demnächst an anderem Orte ausführlicher gesprochen werden.

Das Verdienst B.s, die bisher bekannten Urkunden über Hans und Sigmund zusammengefaßt zu haben, wird leider durch zahlreiche Übertragungsfehler geschmälert. Auch die neue, bei L.-St. ausgewertete Durchsicht der Augsburger Urkunden hat keinen sicheren Anhaltspunkt für das Geburtsjahr ergeben, wohl aber vielleicht einen Hinweis auf seine Ausbildung. Der Bruder seiner Mutter war der Maler und Bürger zu Freising, Hans Mair. Buchners Hinweis auf den möglichen Einfluß des Meisters der Heimsuchung im Augsburger Dom schien an Überzeugungskraft zu verlieren, als Buchner selbst den Maler in Freising lokalisieren konnte. War jener Onkel aber vielleicht verwandt oder identisch mit dem Maler Mair von Landshut, der im Münchner Stadtsteuerbuch von 1490 „Mair maler von Freising“ genannt wird, und hat Holbein unter dem Eindruck der gleichzeitigen Freisinger Malerei, die erst jetzt allmählich in ihrer Bedeutung faßbar wird, gelernt? Auf Beziehungen zwischen Holbein und Mair haben bereits Buchner im Katalog der Altdorfer-Ausstellung und Stange im 10. Band seiner Malerei der Gotik hingewiesen. Noch nicht vollständig ausgeschöpft ist bisher auch der Inhalt der Urkunde von 1493, in der H. als Bürger zu Ulm bezeichnet wird. Aus dem Vertragsabschluß geht hervor, daß der Maler bereits damals ein Haus in Augsburg als Zinslehen der Nonnen von St. Stephan besaß, das er, wohl doch wegen längerer Abwesenheit, dem Lodweber

Hans Graber als Afterlehen überließ. Vorsteher der Loderer-Zunft aber war sein Großvater Peter Mair. H. war also bereits vor 1493 selbständig wohnhaft und in der Lage, Zahlungen für das Zinslehen zu leisten. Diese Tatsache bestätigt auch die stilistisch notwendige Ansetzung des Marientodes (Budapest) und des Afra-Altars, deren Datierungen nicht mehr einwandfrei lesbar sind, vor dem Weingartner-Altar von 1493, mit dem sich, wie St. hervorhebt, durch die Verwandtschaft zwischen der hl. Anna und der Dienerin auf der Geburt Mariens auch die Anna selbdritt in der Slg. Kisters verbindet. Das reizvolle, einwandfrei HH bezeichnete, von B. wie St. um 1485 datierte Bild sagt merkwürdig wenig über die Schulung aus, die H. empfangen haben könnte. B.s Kronzeuge für einen starken Einfluß Schongauers, die Flügel aus der Slg. Kuppelmayr (Karlsruhe), wurden von St. nicht in das Werk H.s aufgenommen. Ihre Entstehung im 15. Jahrhundert ist zweifelhaft. Weitere von B. in die Frühzeit H.s gesetzte Werke, werden von St. mit Recht nach dem Weingartner-Altar eingeordnet. Das Erlebnis der niederländischen Kunst vor 1493 war für H. von solcher Bedeutung, daß sich die „Schichten“ älterer Erfahrung nicht mehr eindeutig ablesen lassen. St. nennt Augsburg, den Oberrhein und Ulm. Sehr aufschlußreich sind B.s Hinweise auf die Bildhauer Michael und Gregor Erhart.

Der weitere Weg H.s ist durch datierte Werke gut gesichert. Undatierte Tafeln werden von St. überzeugend eingeordnet. Über einige Probleme, besonders der Spätzeit, wurde bereits anläßlich der Baseler Ausstellung berichtet. Zu Liebs Katalog können nur einige kleine Ergänzungen genannt werden. 2 (Tod Mariens, Budapest): sowohl Beutler wie der Budapester-Katalog (1957) lesen die letzte sichtbare Ziffer der Datierung als 9. 3b (Tod Mariens, Basel): die Namen in den Nimben der Apostel sind in verschiedenen Schrifttypen geschrieben. Jakobus mit der nachfolgenden Jahreszahl 1490 in unsicherer Unziale, Matthias mit der zweiten Datierung mit lesbarer letzter Ziffer in gotischer Minuskel. Dieser Wechsel steht in Gegensatz zu der schönen, klaren Kapitale der Budapester Apostelnamen. 9 (Schmerzhaftes Maria, Berlin): die Inschrift auf dem alten, leider nicht mit abgebildeten Rahmen ist eine auf Maria bezogene Stelle aus Ecclesiasticus 24, 24–26. 29: Die Herkunft der Prager Flügel aus Hohenburg i. E. ist nicht nachzuweisen. Das Wunder der hl. Ottilie wurde von Habich gedeutet: Auf Anrufung der Heiligen läßt sich eine zu kurz gearbeitete Welle in die Länge ziehen. Eine weitere Nachzeichnung nach den hll. Sebastian, Lucia und Katharina befindet sich in Braunschweig (Kunsthefte d. Herzog-Anton-Ulrich-Museums 9, Nr. 37). 32 (Katharina, Gotha): das schöne, gut erhaltene Bild war auf der Baseler Ausstellung zu sehen und ist nicht beschnitten. 34 (Frauenbildnis, Basel): der Literatur jetzt hinzuzufügen; Jahresbericht der öffentl. Kunstsammlung Basel 1957/58. S. 97–103, G. Schmidt. 35 (Madonna Montenuovo, Lugano): die Wandlungen, die das Bild durchgemacht hat, zeigt ein Vergleich der Abbildungen bei L.-St., die den Zustand nach der Übermalung durch Eigner auf Hans d. J. hin wiedergibt, und im Katalog der Slg. Thyssen im jetzigen Zustand nach Abnahme dieser Übermalungen. 48 (Weiß, Frankfurt): die Datierung ist 1522 nicht 1515 zu lesen, das Bild aus dem Werke H.s zu streichen.

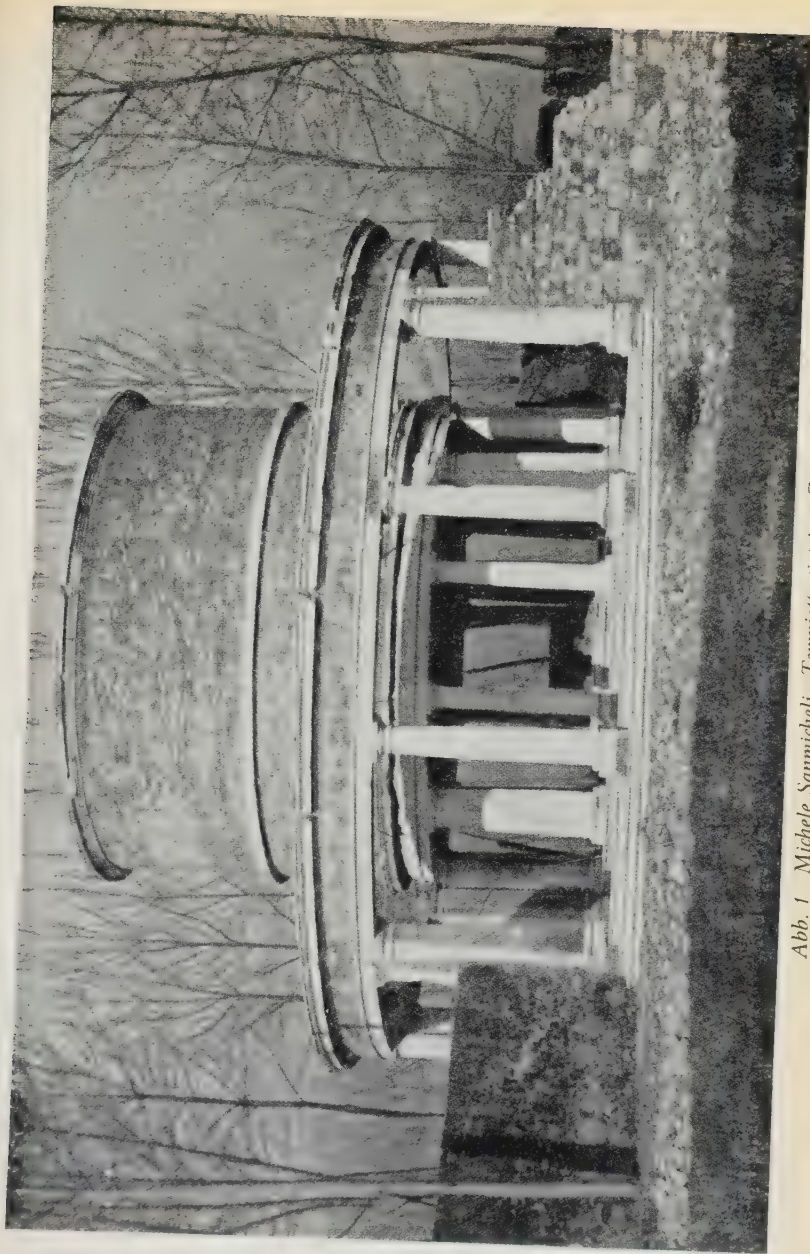


Abb. 1 Michele Sanmicheli: Tempietto (jetziger Zustand). Verona

re aller es dar nre mak gesim. ¶ nre ab am stert
 erer der vß wime in vñ zucht alles es er hat him
 er gotes gebure der tiemel als stert w; zw; a;
 ham mensche vß vßem erich w; er m; h; bas
 ing h;re d' nre allam m; schne w; er w; och gur der
 bch lün ether n vñ vbrant i mi sin es vñ machot



¶ p;atim ca audiu quonio x p;is lertificauit expi
 onsequet audia quond pncipe infiale supant
 p;e curto fio frue e q d;is supare uolebat
 t hoc quata vnt p;itiam similitudinem t; p;uclis
 uni fortis armatus t d;is arim sui cultor t l;u
 upate e omia q posside q tep;at e intelligendū
 i au foroz i x d;is supantur

ad n;atim abm n;atifa d;emonum aut bat

Den starkē tiemel de allu d;is welt nre moht vbrere
 noch er vbrauchē w;en vbrer nu am d;ame k;ng nre
 w; heiligen cruce zuchtē d;ie k;raft vñ den gewalt
 gab in der stark l;utet hie w; d; p; er mit im den
 tiemel vß w;ant vñ i h;ort im rir vñ von d;insetz h;ren
 stur w; w;ilte l;ez;ichent bi sampson dem h;ozgen



¶ q possim hostes ubi i tendes supare
 s aut pligū p;ap;li d;is h;oiem supant
 ca p;elugū d;is x d;is d;is triumphauit
 s am d;en tene n;itū honore
 ¶ vnt d;e dignat e p;po sangur o ferte
 ¶ n;urice d;im loci d;is i maleficia suscitabant
 t p;erā ne d;emonēs p;uuit t fugant
 ad n;atim abm n;atifa d;emonum aut bat

Den val was nu begrepen sijn. nu sin besparer
 en si om anwaek. sijn aller ontrenten der binnich
 voer. Den engel of ten minst te melken van
 gaderen van besparer des gaderen achter om nabich
 uitstanker waer. Den min dinn dinn val d'arp
 w' vintwinsten. Den wasser van min ster was si



¶ Porro et aduocatus quomodo deo iure assilatus fuit
omne quatuor autem quomodo ipse mactare iura et
quomodo iura dei et mundi placere ne cesset amplius
¶ Item et iure puer me iudicabit deo reuoluerit
¶ Item et iure puer me iudicabit deo reuoluerit
¶ Item et iure puer me iudicabit deo reuoluerit

wurde die mit wider got ſchmach d' gewalt thut
 tie eine got ab die vñſer abgeſat nu wird dem die
 Die ewige coetſt firten vor heilich von guetes her
 Die ſelt bezandert och den vop theures die die
 leiſt abſolon h'm gen ſy einer am groden widerreig
 E voltem abſolon d' linc kaid hier er ſchlagen on vor



Et uita uidet et huiles li no despartu
 e ugha q' iuxta e mactica
 Omnia pite e malice e macta
 e ugha e car ang lin desummo celo
 li oie de p' d' d' m' b' u' d' o' n' o' s' e' t' e' r' e' g' n' o
 e macta adue e malice iuxta m'



Abb. 4 Rembrandt: Studie eines stehenden Negers. Amsterdam, Stedelijk Museum (Slg. Fodor)

Die Vorstellung von der Bedeutung H.s innerhalb der Augsburger Kunst wird durch Gunther Thiems sorgfältige Untersuchungen einer Reihe von Glasgemälden erweitert. Zur Frage der Restaurierung und des Neuauftrages des Schwarzlotes, die in einer Vorbemerkung zum Katalog aufgeworfen wird, kann jetzt noch auf die kürzlich erschienenen Ausführungen von H. Wentzel in „Westfalen“ 38 (1960), S. 124 und G. Frenzel (Zeitschrift für Kunstgeschichte 23 [1960], S. 1 ff.) hingewiesen werden.

Th.s Untersuchungen basieren auf der Annahme, die von Zunftbestimmungen und dem Fehlen jeder das Gegenteil bezeugenden Nachricht erhärtet wird, daß H. lediglich Entwürfe für Glasgemälde geliefert hatte, die Fenster aber außerhalb seiner Werkstatt angefertigt worden seien. Er stützt seine Zuschreibungen deshalb nicht in erster Linie auf die signierten Fenster im Mortuarium des Eichstätter Domes, sondern untersucht die in Frage kommenden Scheiben auf ihre Stellung zum Gesamtwerk des Malers und auf handwerkliche und stilistische Eigenheiten, die Rückschlüsse auf die ausführende Glasmalereiwerkstätte erlauben.

Für die ursprüngliche Anordnung des Jüngsten Gerichts nimmt Th. überzeugend eine Sockelzone an, die aus dem Rechbergwappen, jetzt in einem Fenster mit Halbfiguren angebracht, und der Leonhard-Margaretscheibe unter der Schutzmantelmadonna bestand. Von den Köpfen dieser Scheibe, die Th. allein als alte Teile gelten läßt, ist der Kopf der Margarete kaum zugehörig, da es ein Männerkopf zu sein scheint. Die Frage einer persönlichen Mitwirkung H.s bei der Ausführung stellt sich Th. bei der Scheibe mit dem hl. Willibald über dem Südausgang des Mortuariums, dessen außerordentliche Qualität er mit Recht hervorhebt. Engste Verbindung besteht zu dem Kopf des hl. Augustinus auf den Außenseiten der Prager Flügel. Die Datierung Th.s „Mitte des 1. Jahrzehnts“ wäre also nun einige Jahre nach oben zu rücken.

Aus Eigenheiten in der Ausführung dieser Fenster kommt Th. zu dem Ergebnis, daß die Scheiben in der gleichen Werkstatt angefertigt wurden, wie eine Reihe von Glasgemälden aus der Abtskapelle von Ulrich und Afra. Interpretiert Th. Wittwers bis 1497 geführten Abtskatalog richtig, dann wurden die Fenster 1493 von Gumbolt Giltinger geliefert. Gestützt wird diese Auslegung der Nachricht Wittwers durch Scheiben in Schwaz, über die Giltinger 1506 und 1509 abrechnet, zu denen der heute in der Pfarrkirche befindliche hl. Daniel als Patron der Bergleute gehört. Von den übrigen Scheiben im Mortuarium, die von Th. erstmals eindeutig für H. in Anspruch genommen werden, stehen die nur noch als Halbfiguren erhaltenen mit Maria zwischen Johannes und Willibald H. näher als die Kreuzigung für den 1490 verstorbenen Johann von Seckendorf, die Th. erst in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts datiert.

Entwürfe H.s erkennt Th. auch hinter Glasfenstern in der Pfarrkirche von Meran, die einer Tradition nach aus Augsburg geliefert sein sollen. Der Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen der 1493 datierten Stifterscheibe der Barbara Grünhofer und Köpfen auf dem Weingartneraltar ist einleuchtend. Allerdings wird auch der Unterschied der Qualität deutlich, der Verlust an geistiger Substanz, das Unvermögen des Glasmalers mit dem Halbprofil fertig zu werden. H. kann nur einen Entwurf geliefert haben, ohne auf die Anfertigung des Kartons Einfluß zu nehmen. Für eine Madonna

im Strahlenkranz, die zum gleichen Bestand gehört, weist Th. Schongauers Stich B. 28 als Vorbild nach, wie er auch Krone und Baldachin der Maria in Ulrich und Afra von Ornamentstichen des Meisters herleitet und die Marienfigur selbst von der Verkündigungsmadonna des Orliac-Altares. Mit Beutler nimmt Th. einen starken Einfluß Schongauers auf die Stilbildung des jungen H. an.

Ohne Zweifel sind die Entwürfe für das Passionsfenster in Landsberg am Lech aus der Holbeinwerkstatt hervorgegangen. Wie weit der Meister allerdings selbst beteiligt war, läßt sich schwer sagen. Der Scherge rechts auf der Dornenkrönung erinnert nicht nur durch die seltsame Form der Haube, sondern auch in der Art, wie er das Kinn vorschiebt, an das Burgkmairbildnis auf dem Ottilienwunder in Prag. Anderes, darunter auch die Räumlichkeiten der Geißelung, lassen an Arbeiten der Werkstatt, wie die Entwürfe für die Altarflügel in England, denken. Vielleicht war der zeitliche Abstand zum Dominikaneraltar doch etwas größer als Th. annimmt.

Das Fenster mit dem Feuertod der hl. Afra in Straubing weist schon durch das Thema auf Augsburg, während die Scheiben der Kupferschmiede und Schuster m. R. mit Hans Wertinger in Verbindung gebracht werden. Lieb hat die Zuschreibungen Th.s in seinem Katalog bestätigt.

Peter Strieder

OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt. First complete Edition in six volumes.* London, The Phaidon Press (1954 – 1957).

(2. Teil)

B. 480a, Abb. 599. *Enthauptung Johannes des Täufers*, Ehem. Houthakker, Amsterdam (jetzt Museum zu Worcester, Mass.). Die Zuschreibung an Rembrandt scheint uns nicht ganz überzeugend.

B. 481, Abb. 598. *Frau in betender Haltung*, jetzt Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. S. über das Thema unsere Bemerkung im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge, 1960, Nr. 37.

B. 482 bis 485, Abb. 602, 605, 606, 607. *Grablegung Christi*, Amsterdam, Dresden, Rotterdam und Berlin. S. unsere Bemerkung zu B. 578 und Rosenberg 1959, S. 111 – 112. Im Gegensatz zu Rosenberg glauben wir aber, daß der Zeichner von B. 483 sich wahrscheinlich auf das Bild in München stützte, nicht auf die Zeichnung B. 485 in Berlin.

B. 485a, Abb. 608. *Hinrichtungsszene*, Ehem. Slg. D'Anglade, Marseille (jetzt Slg. Graf Seilern, London). Vielleicht ist dargestellt, wie die Leiche Sauls im Auftrag von David nach Zela geführt wird; im Hintergrunde einer der sieben Nachkommen Sauls, die durch die Gibeoniten gehängt wurden (2. Samuel 21: 11 – 14). Rembrandt könnte zu dieser Darstellung angeregt sein durch Vondels Trauerspiel „Die Gebrüder“ (Erstaufführung: 8. April 1641). Einer handschriftlichen Notiz Vondels zufolge (J. van Lennep, *De werken van Vondel* . . . III, 1857, S. 699) wurden die Gebrüder auf der Bühne „gehängt“ dargestellt. Die Übertragung der Leiche Sauls (und derjenigen Jonathans)

wurde auf der Bühne nicht dargestellt, wird aber in den letzten Versen des Trauerspiels genannt. Man könnte sich vorstellen, daß Rembrandt das auf der Bühne Gesehene und Gehörte in Gedanken und auf dem Papier weiter verfolgt hat. Daß die Leiche Sauls enthauptet ist, stimmt mit 1. Samuel 31: 9 überein.

B. 500a, Abb. 629. *Zwei Männer diskutierend*, Slg. Graf Seilern, London. Die Zeichnung sollte nicht als ein Ganzes betrachtet werden, sondern als ein Studienblatt mit Skizzen von zwei Figuren, die unabhängig voneinander sind; sie stellt also auch nicht ein biblisches Sujet dar. Das Blatt wäre besser bei den Figurenstudien einzureihen.

B. 519, Abb. 641. *Rückkehr des Verlorenen Sohnes*, Haarlem. Nicht durch spätere Hand laviert, wie B. selbst auch zu meinen scheint (s. seine Bemerkung zu B. 530).

B. 520, Abb. 648. *Trauernder unter dem Kreuz*, Ehem. Franklyn, London. Von dieser Zeichnung, Studie für Bartsch 82, H. 199, sagt B., daß sie wichtig ist als Anhaltspunkt für die Datierung einer Reihe von Zeichnungen, deren er elf nennt. Von diesen sind u. E. nur B. 537, 677 und 678 (Abb. 669, 807 und 817) tatsächlich so verwandt, daß man Schlüsse zu deren Datierung ziehen kann.

B. 521, Abb. 649. *Diana und Kallisto*, Ehem. Slg. Valentiner. Tatsächlich steht die Zeichnung B. 540, Abb. 670 (*Mars und Venus vor den Göttern des Olymp*, Slg. Fodor) nahe – näher als B. 502, Abb. 625 (*Verkündigung an die Hirten*, München) –, so nahe, daß beide Zeichnungen wahrscheinlich gleichzeitig entstanden und vielleicht Teile einer Serie sind.

B. 522, Abb. 650. *Anbetung der Könige*, Turin. War auch in der Slg. Goll van Franckenstein.

B. 526, 527, 528, Abb. 653, 657, 656. *Joseph erzählt seine Träume*, Wien und Slg. Baron Hatvany, London, und *Jakob hört Joseph an*, London. Die drei Zeichnungen gehören gewiß zusammen, wie B. beobachtet. Betrachtet man diese Zeichnungen in Zusammenhang mit der Radierung desselben Gegenstandes von 1638 (Bartsch 37, H. 160) und mit der Grisaille, in der Rembrandt die Radierung vorbereitete (Amsterdam, Br. 504), dann gibt es, sehen wir recht, nur eine Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang dieser Werke. Die Zeichnung in Wien (B. 527) scheint eine Korrektur oder zweite Fassung der Hauptfiguren der Zeichnung B. 526 zu sein, und wohl im Sinne einer seitenverkehrten Umdrehung der Gestalten. Die Zeichnung im British Museum (B. 528) ist dann die nächste Fassung: Jakob sitzt wohl in derselben Haltung wie auf B. 527, der kleine Benjamin ist aber weggelassen und die Stellung der Rahel, die in B. 527 noch dieselbe war wie in B. 526, ist jetzt auch seitenverkehrt geändert. Die Komposition von B. 526, falls geändert wie angedeutet in B. 527 und 528, entspricht der Komposition der Grisaille. Nur an dem alten Jakob konnte Rembrandt kein Gefallen finden, und für ihn benutzte er dann eine „alte“ Zeichnung. B. datiert diese drei Zeichnungen aus stilistischen Gründen „um 1642–43“, ohne sich aber auf sicher datierte Blätter zu stützen. Der oben angedeutete Zusammenhang der Zeichnungen scheint zu einer Datierung in das Jahr oder kurz vor 1638 zu zwingen. – Die Unterschrift auf B. 526, laut B. (Vol. VI, S. 431) durch eine andere Hand hinzugefügt, scheint uns aber im

Duktus und in der Farbe der Tinte mit der Zeichnung ein Ganzes zu formen und deshalb eigenhändig zu sein.

B. 528a, Abb. 655. *Der verlorene Sohn*, Orléans. Eher Kopie (so auch Rosenberg, 1959, S. 112).

B. 531 bis 534, Abb. 660 bis 663. *Christus und die Ehebrecherin*, Ehem. Slg. Rudolf, Paris und Dresden. Ich schließe mich Rosenberg an (1959, S. 111 – 112). S. auch unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 535, Abb. 664. *Junge weinende Frau*. Scheint uns in der Abbildung fremdartig. – Wir hätten gerne eine nähere Begründung für die Zuschreibung des Gemäldes, abgebildet auf S. 154 (Br. 366, jetzt im Detroit Institute of Arts), an Carel Fabritius.

B. 536, Abb. 666. *Susanna im Bade*, Dresden. S. unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 537 und 538, Abb. 669 und 668. *Christus erscheint Magdalena*, Amsterdam und Slg. De Bruijn. B. datiert diese Zeichnungen „um 1642 – 43“, hauptsächlich auf Grund stilistischer Verwandtschaft mit B. 541 und 686. Für B. 541 s. unten; B. 686 *Der Raucher*, Slg. Van der Waals, ist u. E. zu verschieden, um einen Datierungsgrund zu liefern. B. 537 und 538 können wahrscheinlich betrachtet werden als Studien für das Gemälde im Buckingham Palace von 1638 (Br. 559); so meinten auch Hofstede de Groot, Lugt, Valentiner, Henkel, Van Regteren Altena und Sumowski (Rosenberg glaubt, daß B. 537 nach dem Bilde ausgeführt worden ist: *Art Bulletin* 1959, S. 113).

B. 541 und 542, Abb. 671 und 672. *Die Brüder Josephs erbitten Benjamin von ihrem Vater*, Amsterdam und Paris. Die Zeichnungen stehen B. 526 (s. oben) so nahe, daß sie wohl nicht viel später als 1638 ausgeführt worden sind. Wie B. sagt, war Hofstede de Groot der einzige, der bisher die berühmten Zeichnungen nach 1640 ansetzte (Lugt datiert sie richtig um 1638 – 41).

B. 553, Abb. 683. *Vertumnus und Pomona*, Holl. Privatsammlung. B. nennt die zwei Stiche nach dieser Zeichnung, die als Jahreszahl 1638 und 1640 tragen, nicht (der eine vielleicht von I. J. de Claussin, Weigel 7536).

B. 554, Abb. 684. *Ein Mann von Gibeah bietet Gastfreundschaft an*, London. Schade, daß B. nicht auf Lugts ausführliche Besprechung dieses Themas und dessen Darstellungen durch Rembrandt und seine Schüler verweist (*Cat. Louvre*, Nr. 1233).

B. 555, Abb. 688. *Der Traum Jakobs*, Paris, Éc. des Beaux-Arts. Nicht nur Falck und Valentiner, auch Lugt bezweifelte diese Zeichnung. Bol, an den Lugt dachte, kommt gewiß ernsthaft in Frage. – Die Zahl 44 (durch andere Hand geschrieben als die Jahreszahl auf B. 556 und B. A 35a) deutet eher die Nummer einer Mappe an, der Name Hooft (wie Lugt las, wahrscheinlicher als „doopt“) einen Sammler.

B. 561, Abb. 692. *Tobias und Anna*, Stockholm. Ist wohl eine Kopie, wie Saxl und Valentiner meinten. B. meint, daß man, im Falle diese Zeichnung eine Kopie wäre, „would expect that the preparatory outlines in lead pencil would be visible“; dies ist merkwürdig, da die Mehrzahl der Kopien nach Rembrandt keine solchen Bleistift-Linien zeigen.

B. 562, Abb. 695. *Die Rückkehr des Verlorenen Sohnes*, jetzt Rotterdam. Von fremder Hand grün und grau laviert.

B. 576 und 577, Abb. 707 und 706. *Abraham bewirtet die Engel*, Slg. Mrs. Riezler und Berlin. Beide Zeichnungen sind wohl zu schwach für Rembrandt und eher Kopien nach dem Gemälde Br. 570, nicht Studien für das Bild. Sie sind ganz anders gezeichnet als die *Heilige Familie*, B. 567, Abb. 698 (Bayonne), die gewiß eine Studie für ein Gemälde derselben Zeit ist. Der Umstand, daß Sara auf B. 577 zweimal gezeichnet ist, beweist noch nicht die Authentizität der Zeichnung; auch ein Kopist kann Fehler machen.

B. 578, 579, 580, Abb. 710, 711, 708. *Anbetung der Hirten*, München und Cambridge. Wir schließen uns Rosenberg an, der diese Zeichnungen Rembrandt abspricht und sie als Imitationen betrachtet (1959, S. 113). Schon der Umstand, daß B. 580 den sogenannten Skizzen für das Claudius-Civilis-Bild (B. 1058 bis 1060, Abb. 1276 bis 1278), die erst um 1660 – 61 entstanden sein könnten, so ähnelt, muß in diesem Falle warnen.

B. 578 und 579 gehören zu der großen Gruppe von Imitationen in München. B. hat bei seiner Sichtung des Materials in München viele Zeichnungen ausgeschieden und nicht in das „Corpus“ aufgenommen. Unter den Blättern, die er als Arbeiten Rembrandts betrachtet, befinden sich doch noch etwa zwanzig, die als alte Fälschungen betrachtet werden sollten. B. gründete seine positive Bewertung eines Teiles der Kurpfälzischen Sammlung auf der Annahme, daß der Kern dieser Zeichnungen „is recognizable as a stock which goes back to Rembrandt's studio itself“ (*Art Quarterly* 1959, S. 332, Anm. 9). Der Kern kann aus des Künstlers Werkstatt stammen, die Frage ist aber: was ist der Kern?

Daß die bekannteste der Münchener Imitationen, die drei „Studien“ für das Claudius-Civilis-Bild, tatsächlich und endgültig als solche betrachtet werden müssen, verdanken wir den Untersuchungen Müller Hofstedes (*Kunsthistorisk Tidskrift* 1956, S. 42 – 55). Seitdem haben Wegner (*Kat. Ausst. Rembrandt-Zeichnungen*, München 1957; Diskussion während der Rembrandt-Tagung, München, März 1957) und Rosenberg (*Art Bulletin* 1959, S. 109 ff., in Zusammenarbeit mit Wegner) diesem Bestande die bis jetzt gründlichsten Studien gewidmet; wir stimmen mit ihren Ergebnissen im allgemeinen überein und betrachten nebst B. 1058, 1059 und 1060 auch B. 578, 579, 580, 926, 958, 967, 968, 972, 1029, 1030, 1031, 1049, A 42, A 43 und A 43^a als Imitationen (s. für die Aktstudien unsere Bemerkungen zu B. 1107 bis 1129). Auch was die Dresdener Zeichnungen, die Rosenberg ebenfalls als Imitationen betrachtet, anbelangt, können wir seine Ergebnisse in den meisten Fällen unterschreiben (B. 483, 534, 536; B. 898 kann u. E. wohl von Rembrandt gezeichnet sein, B. 1109 möchten wir vorläufig nur als fraglich betrachten).

Gewiß ist das Studium der Münchener Zeichnungen noch nicht abgeschlossen, wir sind aber, so scheint es, auf dem richtigen Wege, das Problem dieser „unheimlich gemischten Gesellschaft“ (Neumann, *Aus Rembrandts Werkstatt*, 1918, S. 128) zu lösen.

B. 582, Abb. 713. *Tobias mit dem Fisch*, Ehem. Slg. Perry, Providence. Scheint uns wegen der Trägheit und Unsicherheit der Linienführung nur eine Kopie zu sein.

B. 590, Abb. 721. *Studie für Susanna*, Berlin. Das Verhältnis der Zeichnung zum Gemälde in Bayonne (Br. 372) ist nicht klar. Das Gemälde ist nur ein Fragment eines

größeren Ganzen, das ursprünglich, wie die Maserung des Holzes zeigt, etwa 30° mehr nach links gedreht war; die Figur hatte auf dem Bilde also dieselbe Haltung wie auf der Zeichnung. Merkwürdig ist auch, daß auf der Zeichnung die linke Hand der Figur ursprünglich höher gezeichnet wurde, genauso wie auf dem Bilde, und erst nachher niedriger angesetzt wurde.

B. 609, Abb. 740. *Susanna im Bade*, Paris (Slg. Rothschild). Auch hier können wir B. in seiner Datierung der Zeichnung nach dem Bilde von 1647 in Berlin (Br. 516) nicht folgen. B. stützt die Datierung auf B. 603 und 604, die aber auch zeitlich nicht genau festliegen. B. meint, daß die Haltung der Susanna in der Zeichnung, wo sie sitzt und sich dem ersten Alten zuwendet, eine „innovation“ ist im Vergleich mit dem Bilde. Die sitzende Susanna ist aber ein älteres Motiv (Gemälde im Haag, 1637, Br. 505, und Kopie nach Lastman, B. 448, Abb. 503).

B. 652, Abb. 789. *Christus am Kreuz*, Paris. B. datiert diese Zeichnung „um 1649 – 50“. Lugt hat – was B. nicht erwähnt – diese Zeichnung in Zusammenhang gebracht mit der *Kreuzabnahme in Berlin* (B. 922, Abb. 1133), die, wie Lugt sagt, „pourrait passer pour un pendant du nôtre [B. 652]“. Tatsächlich stehen die Blätter einander so nahe, daß wir nicht verstehen, warum B. die Pariser Zeichnung drei Jahre früher datiert als die Berliner (s. auch unsere Bemerkung zu B. 922).

B. 658 und 659, Abb. 793 und 797. *Studienblätter mit junger Frau, Kindern usw.*, Slg. Speelman und London. S. unsere Bemerkung zu B. 707 und 708.

B. 671 und 672, Abb. 812 und 813. *Studien von Köpfen*, London. Auch hier verstehen wir nicht die zeitliche Trennung von B. 693, Abb. 831 und B. 698a, Abb. 839 (Wien und München).

B. 682, Abb. 821. *Zwei diskutierende Orientalen*, Amsterdam. Wir sind nicht überzeugt, daß diese Zeichnung von derselben Hand stammt wie B. 681. Die Übereinstimmung betrifft mehr die Haltung der Figuren als die Zeichenweise. Aert de Gelder kommt eher in Betracht.

B. 685, Abb. 825. *Sitzende alte Frau*, Lwów. Es scheint uns gewagt, auf Grund einer schlichten thematischen Verwandtschaft mit dieser Zeichnung an eine Umdatierung der Radierung *Alte schlafende Frau* (Bartsch 350, H. 129) zu denken.

B. 707, 708, Abb. 848, 849, 850. *Studien von Frauen mit Kindern*, Stockholm. B. datiert „um 1646“. Lugt hat diese Blätter in Zusammenhang mit B. 197, Abb. 213 (Paris, laut B. „um 1632 – 33“) besprochen (*Cat. Louvre*, Nr. 1186) und alle drei Blätter um 1635 – 40 datiert. Tatsächlich bilden diese Zeichnungen nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch eine so einheitliche Gruppe, daß sie wohl in derselben Zeit entstanden sind. Auch B. 658 und 659, Abb. 793 und 797 (Slg. Speelman und London, laut B. „um 1640 – 42“) gehören zu dieser Gruppe, die wir mit Lugt um 1635 – 40 datieren möchten (Van Gelder, 1955, S. 396, datiert B. 658 um 1635 – 36, Rosenberg zieht [1956, S. 68] für B. 197 Lugts Datierung vor).

B. 709 und 710, Abb. 852 und 853. *Stehende Aktfiguren*, Wien und London. B. nimmt an, daß die Wiener Zeichnung „apparently served Rembrandt as model for his etching“ (Bartsch 194, H. 222, datiert 1646). Dies kann nicht der Fall gewesen sein, da

die Figur der Radierung in der Haltung (seitenverkehrt) in allen Einzelheiten genau übereinstimmt, aber von einem Standpunkt gesehen ist, der ein wenig mehr links liegt. Wäre B.s Vermutung richtig, dann hätte Rembrandt die Figur der Zeichnung auf der Platte nachgezeichnet und gleichzeitig konsequent abgeändert – mit der Absicht, die Figur so darzustellen, als ob sie von einem nur wenig verschiedenen Standpunkt beobachtet wäre. Auch müssen wir, im Gegensatz zu B., annehmen, daß Rembrandt auf der Platte zeichnete, während seine Schüler gleichzeitig dieselbe Figur auf Papier darstellten (so meinten auch Hofstede de Groot und Lugt). Nur so kann erklärt werden, daß die Schülerzeichnung im Louvre (B. A 55, Abb. 1060) die Figur in derselben Haltung zeigt wie die Radierung; sie wurde während derselben „Sitzung“ von einem Schüler gezeichnet, der gerade vor oder hinter dem Meister saß.

Damit ist aber noch nicht die Frage nach der Autorschaft von B. 709 und 710 beantwortet. Sie entstanden beide gewiß gleichzeitig mit der Radierung und der Schülerzeichnung A 55. Vergleicht man B. 709 und 710 mit der Radierung, dann zeigt sich, daß die Radierung, was die Innenzeichnung und sonstige Einzelheiten der Figur angeht, mit großer Sorgfalt ausgeführt und das Licht mit feinen Nuancen dargestellt ist, während in den Zeichnungen der Akzent auf die kräftigen Umrisse gelegt und die Helldunkel-Kontraste betont sind. Da man überdies im Werke Rembrandts um 1646 keine genaue Parallele findet, scheint Lugt richtig gesehen zu haben, wenn er beide Zeichnungen Rembrandt absprach. Die Blätter sind auch sehr verschieden voneinander, so daß wir sie wahrscheinlich als Arbeiten von zwei begabten Schülern betrachten müssen (S. auch unsere Bemerkung zu B. 1272, 1273, 1274.)

B. 714, Abb. 857. *Gruppe von vier diskutierenden Männern*, Slg. Fodor. Da die Figur auf der Rückseite durch B. wohl genannt, aber nicht abgebildet wird, bilden wir sie hier ab (Abb. 4). Es handelt sich um eine der wenigen Negerfiguren, die in Rembrandts Zeichnungen vorkommen. – Die Vorderseite hätten wir eher in der Abteilung „Genre“ erwartet.

B. 728, Abb. 871. *Skelettreiter*, Darmstadt. Julius Helds und Van Regteren Altenas Datierung um die Mitte der fünfziger Jahre (*Art Bulletin* 1944, S. 260 ff. und Kat. Ausst. *Rembrandt Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 225) scheint uns besser vertretbar zu sein, auch wegen einer gewissen Verwandtschaft in der Zeichenweise mit der *Kutsche*, B. 756 (s. unsere Bemerkung zu dieser Zeichnung).

B. 732a, Abb. 880. *Mann mit hoher Mütze ein Kind führend*, Slg. de Bruijn. Scheint uns nicht von Rembrandt, sondern eher von einem Nachfolger Goudts oder Elshimers gezeichnet zu sein.

B. 754, Abb. 897. *Ein Künstler in seinem Atelier*, Ehem. Slg. Baron Van Welderen Rengers. Stammt aus der Sammlung J. C. Robinson.

B. 756, Abb. 901. *Kutsche*, London. Wohl eher um die Mitte der fünfziger Jahre entstanden (so auch Rosenberg, 1959, S. 113). Die Zeichnung hängt tatsächlich mit dem Bilde ehemals in Panshanger (Br. 255, jetzt in der National Gallery zu London) zusammen; aber auch dieses entstand später als B. meint.

B. 765 und 766, Abb. 906 und 908. *Junge Frau in einem Lehnstuhl sitzend*, Frankfurt, und *Bildnis des Lieven Coppens*, Budapest. B. 765 ist eine der wenigen Zeichnungen, in deren Datierung B. schwankt, in diesem Falle zwischen den fünfziger Jahren und „um 1646“; er neigt dazu, die letztere Datierung als die wahrscheinlichere zu betrachten. Uns scheint die Zeichenweise eher mit dem späteren Datum übereinzustimmen; man findet sie in der *Sitzenden Frau, ein Kind in den Armen haltend* (B. 1136, Abb. 1358), die B. „um 1657 – 58“ datiert, und in B. 766, die wohl eine Studie für die radierten Bildnisse des Coppens ist, die in oder um 1658 entstanden (Bartsch 282, H. 269, und Bartsch 283, H. 300). S. auch unsere Bemerkung im Kat. der Ausst. *Rembrandt-Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 233a, und Rosenberg 1959, S. 113.

B. 780, Abb. 931. *Stehendes Pferd*, Amsterdam. Obgleich wir von Govert Flinck keine Tierstudien kennen, glauben wir doch, daß diese Zeichnung ihm zugeschrieben werden kann. In der Zeichenweise, auch in der Farbe der Tinte, ähnelt die Zeichnung den Baumstudien von 1640 und 1642 in Rotterdam und London, und besonders dem *Schützen in Kopenhagen* (B. A 33, Abb. 1028).

B. 785 bis 788, Abb. 932 bis 935. *Ansichten von St. Albans, Windsor Castle und London*, Haarlem, Wien und Berlin. Diese oft besprochenen Blätter (s. neuerlich Rosenberg 1959, S. 114, und Van Regteren Altena, *Rembrandt en Wenzel Hollar*, in *De Kroniek van de vriendenkring van het Rembrandthuis* XIII, Nr. 5, Nov. 1959) werden wohl noch lange problematisch bleiben. Doch glauben wir, daß B. recht hat, wenn er alle als Arbeiten Rembrandts betrachtet. Zu B.s Ausführungen können wir nur das folgende hinzufügen: 1. Die *Ansicht von London in Wien* (B. 787) zeigt Reste einer Vorzeichnung in schwarzer Kreide; diese sprechen nicht zugunsten einer Zuschreibung an Rembrandt, schließen aber seine Autorschaft doch nicht aus. – 2. Signatur und Jahreszahl auf B. 785 (*St. Albans*, Haarlem) sind mit derselben Tinte geschrieben wie die Zeichnung selbst, da, wie auf der Rückseite des Blattes zu beobachten ist, die Tinte der Unterschrift in genau derselben Weise auf das Papier eingewirkt hat wie die Tinte der Zeichnung. – 3. Die Stadtansicht im Hintergrunde des Gemäldes *Die Heim-suchung* in Detroit von 1640 (Br. 562) zeigt in der Art der Nebeneinanderstellung der Häuser und in der Wiedergabe der einzelnen Gebäude eine erstaunlich große Ähnlichkeit mit der Ansicht von London in Wien (B. 787). Wenn man annimmt, daß Rembrandt diese Zeichnungen als Entwürfe für zu malende Hintergründe schuf und beim Zeichnen schon an die Ausführung mit dem Pinsel dachte, wären gewisse Eigentümlichkeiten dieser Zeichnungen, wie die wenig nuancierte und oft derbe Linienführung, erklärt. – 4. B. 785 (Haarlem) war auch in den Sammlungen Narcisse Révil (Verst. Paris 1842, Nr. 230), A. Sensier (Verst. Paris 1877, Nr. 554); B. 786 (Wien) auch in der Sammlung Crozat (seine Marke unten links).

B. 823, Abb. 970. *Die Ruine der Kirche zu Muiderberg*, Slg. De Stuers. In der linken Mauer hat eine fremde Hand Lavierungen hinzugefügt, die auf der Kopie HdG 1114 (jetzt im Ashmolean Museum zu Oxford) fehlen.

B. 826, 827, 828, 1300 und 1301, Abb. 973, 974, 975, 1530 und 1531. *Ansichten von*

Toren, meist aus Rhenen, Haarlem, Bayonne, Amsterdam, Paris und Chatsworth. B. vermutet aus stilistischen Gründen, daß Rembrandt zwei Reisen nach Rhenen und weiter östlich unternommen hat, die erste um 1647 – 48, die zweite um 1652 – 53. Es scheint aber nicht möglich, endgültig festzustellen, ob dies tatsächlich der Fall gewesen ist. – B. 1301, aus B.s zweiter Gruppe, steht B. 828 aus seiner ersten Gruppe ganz nahe und wurde durch Benesch 1935 (*Rembrandt, Werk und Forschung*, S. 41) auch in die erste Gruppe aufgenommen. Van Regteren Altena hat die Vermutung ausgesprochen, daß diese Zeichnung (B. 828) 1644 – auf einer Reise, die Rembrandt zusammen mit Lambert Doomer unternahm – entstand (*Kat. Ausst. Rom-Florenz*, 1951, Nr. 77).

B. 829, Abb. 976. *Landschaft in Gelderland*, Amsterdam. Die Zeichnung steht allein in Rembrandts Schaffen (B. 830, auf die B. verweist, ist mehr in der Komposition als in der Ausführung verwandt). Die mit der Feder gezeichneten Linien, besonders in den Bäumen und den Büschen, haben ein kalligraphisches Gepräge, das Rembrandt fremd ist, besonders um 1650. Der Pinsel scheint, vor allem im Hügel links, krampfhaft gehandhabt und nicht auf die für Rembrandt charakteristische Weise mit den Federlinien koordiniert worden zu sein. Die Formen des Hügels und des Vordergrundes überzeugen nicht. B. hat das Fremdartige eines Teiles der Lavierungen beobachtet und vermutet, daß die Zeichnung durch eine fremde Hand überarbeitet wurde; das Blatt scheint aber von einer Hand gezeichnet zu sein. Obgleich nur Wimmer diese bekannte und bewunderte Zeichnung Rembrandt abgesprochen hat, glauben wir doch, daß sie aus Rembrandts Oeuvre ausgeschaltet werden muß. – Die Zeichnung war auch ausgestellt in Chicago (1935/36, Nr. 38) und Worcester (1936, Nr. 37).

B. 835, Abb. 986. *Landschaft mit Hütten*, Berlin. Das Motiv ist (seitenverkehrt) daselbe wie in der Radierung *Landschaft mit den drei Hütten* (Bartsch 217, H. 264) aus dem Jahre 1650; in der Radierung fügte Rembrandt Bäume hinter den Hütten hinzu. B.s Datierung der Zeichnung („um 1648 – 50“) wird hierdurch in gewissem Sinne bestätigt.

B. 845, Abb. 993. *Winterlandschaft*, Cambridge, Mass. War auch in der Slg. Freiherr M. von Heyl zu Herrnsheim (Verst. Stuttgart 25. – 26. 5. 1903, Nr. 246 mit Abb.).

B. 871, Abb. 1082. *Rahel heißt Tobias willkommen*, Amsterdam. Die Interpretation der Darstellung bleibt schwierig. Die durch B. vorgezogene wurde zum erstenmal von Buberl vorgeschlagen (Wickhoff, *Seminarstudien*, 1906, S. 22).

B. 898, Abb. 1107. *Christus in Gethsemane*, Dresden. S. unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 899, Abb. 1111. *Christus in Gethsemane*, Hamburg. Diese Studie für die Radierung desselben Gegenstandes (Bartsch 75, H. 293) wird durch B. „um 1652“ datiert, die Radierung ebenfalls um 1652. Nicht nur der Umstand, daß Hinds Datierung für die Radierung richtig scheint, auch die Stilähnlichkeit mit der *Kreuzaufrichtung* zu Berlin (B. 1036, Abb. 1251), die B. richtig „um 1657 – 58“ ansetzt, macht eine Datierung der Zeichnung um 1657 wahrscheinlicher. B. 900, 902, 903 und 904, Abb. 1112, 1114, 1110 und 1117 gehören zur gleichen Gruppe und sind auch wohl später entstanden als B. meint (so auch Rosenberg 1959, S. 114).

(Wird fortgesetzt)

E. Haverkamp Begemann

TOTENTAFEL

OSWALD GOETZ †

Beim Tode von Oswald Goetz (geb. 1896 in Hamburg, gest. 1960 in New York) gedenken wir zuerst des schweren Lebensschicksals, das sein Wesen und seine Leistung so entscheidend mitbestimmt hat. Er gehörte zur Generation jugendlicher Freiwilliger des ersten Weltkrieges, wurde schwer verwundet und verlor sein linkes Bein. Mit ungebrochener Frische und weitausgreifenden Interessen begann er in Frankfurt sein Universitätsstudium und promovierte dort schon 1921 bei Rudolf Kautzsch mit einer Arbeit über François Cuvilliés. Gleich anschließend ging er in den Museumsdienst, arbeitete 17 Jahre lang am Stadel'schen Kunstinstitut, erfuhr dort von Georg Swarzenski im denkwürdigen Team gleichgesinnter, untereinander befreundeter Kollegen die grundlegende Ausrichtung seiner geistigen Kräfte: den Sinn für die Ergründung der Kunstwerke sowohl nach der ästhetischen als nach der kulturgeschichtlichen Seite, die Systematik des Denkens, die Aufgeschlossenheit für alle echten künstlerischen Werte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, die Freude am Sammeln und Entdecken, das vertiefte Bemühen um wissenschaftliche Ordnungsprinzipien. Die vortreffliche Schulung hat seinem von Natur lässig-lebensfreudigen Temperament für immer die aufs Wesentliche gerichteten ernsteren Züge aufgeprägt. Es gehörte zu den Besonderheiten von Swarzenskis ganz undogmatischer Pädagogik, seine jungen Mitarbeiter unter seiner Kontrolle für wichtige Katalogarbeiten anzusetzen und so hat Goetz u. a. wesentlichen Anteil an der erneuten wissenschaftlichen Bearbeitung des Welfenschatzes bei Gelegenheit seiner Ausstellung in Frankfurt. Eine wichtige selbständige Arbeit dieser Zeit (Jahrbuch des Stadel'schen Kunstinstituts 1932) ist die über Holbeins Bildnis des Simon George Quocoute, dessen Rundbildcharakter er wiederherstellte und daraus einen ausführlichen Beitrag zur Geschichte des Rundbildes der Renaissance entwickelte. Obwohl er relativ wenig veröffentlicht hat, ist seine fruchtbare Mitarbeit nicht wegzudenken von Ausbau und Ordnung der Sammlung. Er blieb noch nach Swarzenskis erzwungenem Abgang und hat ihm bis zuletzt die Treue gehalten.

Schwer begreiflich war es für ihn, daß trotz seines Opfers an Gesundheit und seiner stark von christlichem Gedankengut mitbestimmten Lebens- und Geisteshaltung auch ihm aus rassistischen Gründen das Emigrantenschicksal nicht erspart blieb. Er hat auch in USA leidenschaftlich an seiner deutschen Heimat gehangen. Spät erst, sozusagen in letzter Minute ausgewandert, zunächst provisorisch und ohne seine Familie, bald vom zweiten Weltkrieg überrascht, bevor er eine auskömmliche Anstellung gefunden hatte, hat er es schwerer gehabt als mancher andere, in der ihm fremden Welt Fuß zu fassen. Von 1940 – 51 ist er Curator of decorative arts im Art Institute in Chicago gewesen. Wesentlich ihm ist der Aufbau einer mittelalterlichen Abteilung dort zu danken, der u. a. auch so bedeutende deutsche Arbeiten angehören wie die Reliquien-Büste der heiligen Margarete von Alexandrien, von ihm dem Nicolaus Gerhaert von Leiden zugeschrieben. Unter dem Titel „Handbook of the Buckingham medieval Col-

lection“ sind 1945 die wichtigsten Werke dieser Sammlung von Oswald Goetz gemeinsam mit Meyric R. Rogers veröffentlicht worden. Rasch gelang es ihm auch im Kreise amerikanischer Kollegen und Kunstsammler durch seine umfassenden Kenntnisse und sein fröhliches, hilfsbereites Wesen Ansehen und neue Freunde zu gewinnen. Daß er die ihm lieb gewordene Tätigkeit in Chicago wieder aufgeben mußte, war mitbedingt durch die aristokratisch-hamburgische Unabhängigkeit seines Urteils und Charakters. Wiederum hat er sich rasch in ihm zunächst fremde Aufgaben im hochangesehenen New Yorker Auktionshaus Parke-Bernet eingearbeitet, wo er bis zum assistant vice-president aufstieg und sich zu einem namhaften Experten, namentlich für die Malerei des 19. Jahrhunderts, entwickelte, dessen fachmännischer Rat auch außerhalb des Hauses vielfach aufgesucht wurde. Die meisten der mustergültigen Kataloge des letzten Jahrzehnts sind von ihm verfaßt.

Es entspricht seiner lebenskräftigen Vollnatur, daß er mit seinem heiteren Sinn für alle edlen Lebensfreuden – Musik, Reisen, Freundschaften, geistvolle Geselligkeit – ein hohes wissenschaftliches Verantwortungsgefühl verband, auch und gerade dann, als er zu einer halb kaufmännischen Tätigkeit gezwungen war. Neben seinen Alltagsgeschäften, die ihn zuletzt fast übermäßig in Anspruch nahmen, war er unablässig tätig im Dienste einer selbstgestellten Aufgabe, deren Bewältigung sein eigentliches Lebenswerk geworden ist: die Deutung der Darstellungen des biblischen Feigenbaums in der abendländischen Kunst. Noch auf seinem letzten Krankenlager hat er die Energie besessen, es in tormentis zu vollenden. Erst nach dessen Drucklegung wird sich das Bild der wissenschaftlichen Persönlichkeit von Oswald Goetz voll ausrunden. Heute schon läßt sich sagen, daß die originelle Themenwahl dieser theologisch-ikonographischen Untersuchung und ihre auf Grund einer umfassenden Materialsammlung auf unzähligen Reisen ausgereifte Darstellung im Geiste Georg Swarzenskis und Aby Warburgs für die besondere Blickrichtung und Wesensart ihres Verfassers in hohem Maße bezeichnend sind. Anteil am Gelingen haben alle seine z. T. heterogenen Eigenschaften: unbegrenzte Lebensneugier, künstlerisches Qualitätsgefühl, Sinn für metaphysische Probleme, Beharrlichkeit im Verfolgen selbstgewählter Ziele, eine umfassende, alles verstehende, heiter-gütige Menschlichkeit und nicht zuletzt auch jener Einschlag geistvollen Humors, der ihn lebenslang ausgezeichnet und ihn zur Meisterung schwierigster Situationen, klaglos und ohne Ressentiment, befähigt hat. Ein vorbildliches Leben hat einen viel zu frühen Abschluß gefunden.

Carl Georg Heise

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum, Galerie. 12. 2.–5. 3. 1961: Arbeiten von Hans Rudolph. – Kupferstichkabinett: Japanische Holzschnitte.
ALTONA Museum. 8. 2.–8. 3. 1961: „Das Schiff in der französischen Malerei der Gegenwart.“
BASEL Kunsthalle. Bis 26. 2. 1961: Arbeiten von René Auberjonois und Ernest Bolens.
BERLIN Ehem. Staatl. Museen, Kupferstichkabinett. 8. 2.–Mai 1961: Toulouse-Lautrec.

Kunstabibliothek. Bis 28. 2. 1961: „Hokusai“, japanische Farbholzschnitte.
Galerie Meta Nierendorff. Bis 27. 2. 1961: Bilder, Aquarelle und Zeichnungen von Otto Dix.
BERN Kunstmuseum. 4. 2.–3. 4. 1961: Das Werk von Maurice de Vlaminck.
BIELEFELD Städt. Kunsthhaus. Bis 19. 2. 1961: Arbeiten von Hanno Edelmann.
BOCHUM. Städt. Kunstgalerie. Bis 3. 3. 1961: „Städtischer Kunstbesitz.“

BONN Rhein. Landesmuseum. Februar 1961: „Rheinische Landschaften und Städtebilder 1600–1850.“
 Städt. Kunstsammlungen. Bis 26. 2. 1961: Arbeiten von Michael Hennes und Will Wanzer (1891–1938).
 BRAUNSCHWEIG Kunstverein im Haus Salve-Hospes. Februar 1961: Arbeiten von Erich Buchholz.
 BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße. Bis 19. 2. 1961: Ölbilder und Graphiken von Otto Modersohn. – Bis 5. 3. 1961: Malerei u. Graphik von Adolf Przibill d. Ä.
 DARMSTADT Kunsthalle. Bis 26. 2. 1961: Plastik und Graphik von Ernst Hermanns.
 DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 26. 2. 1961: Graphik von Marc Chagall und „Russische Volkskunst“ (Slg. Ehenburg-Mannat).
 DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 12. 2. 1961: Worpsswede gestern und heute.
 ESSEN Museum Folkwang. 2. 2.–5. 3. 1961: Gemälde und Graphik von Soulages.
 FLENSBURG Städt. Museum. Bis 19. 2. 1961: Arbeiten von Hans Busch-Alsen.
 FRANKFURT/M. Kunstverein im Haus Limpurg. 4.–26. 2. 1961: Gemälde und Aquarelle von Gerhard Wind.
 Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 7. 2.–4. 3. 1961: Gemälde und Zeichnungen von Siegfried Klapper und Collagen von C. E. Schlubach.
 GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. Bis 12. 3. 1961: Aus den Beständen des Graph. Kabinetts.
 GRAZ Künstlerhaus. Bis Ende März 1961: Glasfenster von Albert Birkle.
 HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 19. 2.–19. 3. 1961: Ölgemälde und Aquarelle von Hermann Teuber.
 HAMBURG Museum für Kunst u. Gewerbe. 24. 2.–25. 3. 1961: Dänische Heimtextilien.
 Kunstverein, Kunsthalle: Gedächtnis-Ausstellung Lyonel Feininger.
 Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. 3.–28. 2. 1961: Figürliche Kompositionen von Rupert Rosenkranz.
 HAMM/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 26. 2. 1961: Lithographien und Radierungen von Pablo Picasso.

HANNOVER Kunstverein. Bis 19. 2. 1961: Arbeiten von Max Kraus und Alfred Lörcher.
 Galerie Brusberg. Bis 28. 2. 1961: Arbeiten von Werner Heldt und Hans Laabs.
 KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeamt. 3.–28. 2. 1961: Neuerwerbungen der Graph. Sammlung 1958–60. – Der englische Buch- und Schriftkünstler Eric Gill 1882–1960.
 KARL-MARX-STADT Städt. Kunstsammlung. Bis 26. 2. 1961: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Alfred Hesse.
 KIEL Kunsthalle (Kunstverein). 19. 2.–19. 3. 1961: Handzeichnungen und Aquarelle von Oskar Schlemmer.
 KÖLN Galerie Boisserée. Bis 14. 2. 1961: 12 Aquarelle 1949–1960 von Bernard Buffet. – 15. 2.–10. 3. 1961: Hansen-Bahia.
 KREFELD Museum Haus Lange. Bis 26. 2. 1961: Yves Klein. Monochrome und Feuer.
 LEIPZIG Museum der Bild. Künste. Bis 4. 3. 1961: Kabinettausstellung von Meisterzeichnungen Dresdner Romantiker.
 LUDWIGSHAFEN/Rh. Stadtmuseum. Bis 19. 2. 1961: Staatl. Kunstakademie Düsseldorf – Hochschule für Bild. Künste, Klasse angewandte Graphik.
 MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 3. 2.–5. 3. 1961: Plastik, Gouachen und Collagen von Berto Lardera. – 17. 2.–19. 3. 1961: Plastik von Christoph Voll.
 MÜNCHEN Neue Sammlung. Bis Mitte Februar 1961: Spielen – Bilden – Erfinden. Einblick in die Vorlehre der Staatl. Hochschule für Bild. Künste, Kassel.
 Städt. Galerie. Ab 27. 1. 1961: Arbeiten von M. Ardon, Israel.
 Galerie Günther Franke. Februar 1961: Zeichnungen von Hans Uhlmann und Arbeiten von Eduard Bargheer.
 Galerie Schöninger. Februar 1961: Arbeiten von Hans Hartung.
 Gebrüder Schöninger. Bis 18. 2. 1961: Glas-Schmelz-Arbeiten von E. Kunze.
 MUNSTER/Westf. 19. 2.–12. 3. 1961: Arbeiten von Gerrit Benner.
 STUTTGART Staatsgalerie, Graph. Sammlung. Bis 12. 2. 1961: Kupferstiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer.
 Staatsgalerie. Bis 12. 2. 1961: Gemälde und Wandbehänge von Fritz Landwehr.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß. Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N.Y. – Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.
 Verlag Hans Carl, Nürnberg. – Erscheinungsweise: monatlich. – Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.–, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. – Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage, Anzeigenleiter: E. Reges.
 – Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach, Fernruf Nürnberg 2 65 56. – Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). – Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.